دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 36، (ملحق)، 2009

طاقة اللغة وتشكل المعنى في مديح البحتري للمتوكل (ميميته نموذجاً) دراسة نصية

حسن فالح بكور*

ملخـص

تتمحور الدراسة حول مدح البحتري للخليفة العباسي (المتوكل)، وتتكون هذه القصيدة من ثمانية وعشرين بيتاً، وتتشكل من ثلاثة مقاطع: المقطع الأول ويتكون من الأبيات العشرة الأولى، وعنوانها (المرأة الأنثى والخلافة) المحبوبتان. وفيه قدم الشاعر على عادة شعراء المدح غزلاً بأنثى، وصفها بأنها متمنعة ترفض الوصل، ويتهالك الشاعر في بذل الحب لها. أما المقطع الثاني فتكون من ثمانية أبيات عنوانها (بيئة الخلافة) وفيه يرسم الشاعر سلسلة من اللوحات الفنية، تبرز بيئة الخلافة من بناء وطير ونهر. ويتكون المقطع الثالث من عشرة أبيات توازي أبيات المقطع الأول وعنوانها (الممدوح الأمل)، وفيه ينحت الشاعر تمثالاً للخليفة ويصبغه بألوان دينية تؤكد على القوة والاقتدار، ورعاية المسلمين، وحياطة الدين، ويستمد هذه الألوان من الهبة الرحمانية التي زين بها ا وجه إمام المسلمين.

وقد اخفت لغة هذه القصيدة مضموناً سياسياً اجتماعياً حاولت الدراسة إبرازه اعتماداً على لغة النص، وقوام هذا المنضمون أن البحتري في توجيهه لتمجيد الأنثى إنما مجد الخلافة العباسية، وانه في رسم البيئة المحيطة بقصر (الزو) أراد إبراز الانقلاب الذي أصاب الخلافة وأقصى العناصر العربية واتساع الظلم. أما صورة الخليفة فمثال لقائد قوي يقتل الفوضى ويعيد للخلافة قوتها.

الكلمـات الدالـة: طاقة اللغة، تشكل المعنى، البحتري، المتوكل.

المقدمـة

يتوق قارئ النص المقتبس من ديوان البحتري والمعنون بـ (ألا هل أتاها)**، أن يدرس النص بوصفه قطعة أدبية، تحوي مكامن جمالية تُغلف بأساليب لغوية، وتكتنز داخلها المعنى الشعري الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقي، ويحاول محلّل النص أن يسبر أعماقه، ويكتشف بنية النص في مستوياتها المتعددة، ويبرز كيفية تشكيل المعنى ودور اللغة في ذلك، ولتحقيق ذلك يستفيد القارئ من النص ومنتجه، والقراءات التي قَرأتْه، ولا يغفل ثقافة الشاعر، ودورها في تشكيل النص ببعديه الشكلي والمضموني.

ومن هنا "فنحن حين نقرأ شعراً نتمثّل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة، وتتفتح لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد[2].

والقصيدة موضوع الدراسة تتشكل من ثلاثة مقاطع، المقطع الأول ويتكون من الأبيات العشرة الأولى وعنوانه (المرأة الأنثى، الخلافة، المحبوبتان) والمقطع الثاني يتضمن الأبيات من 11 – 18 وعنوانه (بيئة الخلافة) أما المقطع الثالث فيتشكل من الأبيات العشرة الأخيرة من القصيدة وعنوانه (الممدوح الأمل)، وكل مقطع من هذه المقاطع يحوي مواقف تتعاضد لتشكيل المعنى الشعري لذلك المقطع، ولقد حاولت ترقيم مجموعة الأبيات هجائياً بما ينسجم والموقف، ظناً مني أن هذا الأمر يسهل عملية إدراك المعنى ودور اللغة في تشكيله.

إن هذا التقسيم، وذلك الانزياح نحو النص واكتناه دواخله، واستجلاء خفايا المعنى، يستدعي الانتباه إلى لغة النص، وبلاغته وثقافة مبدعه، والمنتج الثقافي المتوافر عنه، انطلاقا من أن اللغة الشعرية هي اللغة التي تنعتق معانيها الظاهرية السطحية، لتخرج إلى دلالات جديدة تكتسبها من خلال سياقاتها اللغوية (فالكلمة في أصل مبدئها كانت حرة طليقة، تسبح عائمة كالغيمة في السماء، وكان الإنسان يأخذها

** وضع النص في نهاية البحث لإعتبارات فنية.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الحسين بن طلال، معان، الأردن. تاريخ استلام البحث 2008/7/3، وتاريخ قبوله 2008/12/31.

ليضعها في سياق يتلاءم مع غرضه في الإنشاء حتى كثر ذلك، وصار عادة ثم تحولت العادة إلى قيد يخنق الكلمات بقبضته، وتظل اللغة تعاني من هذه القيود التي تحد حركتها، حتى يهيأ لها شاعر فذ، يطلق سراح الكلمات، ويحررها من أسرها، ويعيدها إلى أصلها: حرة تسبح في خيال الإنسان الذي هو فضاؤها"[3].

وانطلاقاً من هذا فإن قراءة النص الشعري كما يقول د. عبد القادر الرباعي، هي عملية إنتاج المعاني وانفتاح القارئ على النص، واستنباط المعاني التي توجه بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص[4].

المقطع الأول: (المرأة الأنثى، الخلافة، المحبوبتان)

يفتتح الشاعر المقطع الأول بأداتين من أدوات الخطاب (ألا) و(هل)، ويتساءل عن إمكانية وصول السلام إلى المحبوبة، ثم يتبع ذاك السلام بتساؤل آخر، لكن التساؤلين يختلفان من حيث الصياغة ودلالة الأفعال المستخدمة، ففي الشطر الأول تبرز الجملة الفعلية "أتاها سلامي" لتدل على عدم التأكد من وصول السلام، فالضمير (ها) يدل على الغائب، ولا يكتفي الشاعر به بل يشفعه بكلمة (المغيب)، وعند تساوق الدلالة بين (ألا هل) وما فيها من عرض وتنبيه واستفهام وظلال من الحيرة والاندهاش مع الجملة الفعلية (أتاها) وما فيها من ضبابية وعدم يقين، يمكن القول: إن الشاعر غير متيقن من نتائج الرسالة التي تحمل سلاماً إلى المحبوبة (الرمز) وما تحمله من دلالات الحب والأنوثة والنماء.

وفي الشطر الثاني من المطلع ينتقل الخطاب من عدم اليقين والضبابية إلى شيء من اليقين، فالتساؤل بـ (هل) يستدعي جواباً واضحاً، قد يؤكد وصول الرسالة أو ينفيه، لكن الفعل (خُبّرت) المنتمي إلى أفعال اليقين في دلالته المعهودة على إزالة الضبابية والشك لا يتناغم مع دلالته المعهودة، ويتساوق مع الرؤيا المترجرجة التي تنتاب الشاعر في مطلع كلامه، فقد صيغ الفعل صياغة الفعل الذي لم يسم فاعله، أما المفعول به فهي الرسالة التي أنبأ عنها الشاعر في الشطر الأول، لكنها تقترب من الوضوح. فبعد أن كانت (سلاما فقط) أضحت رسالة محملة بالوجد والغرام، وهما كلمتان تدلان على الدرجات المتقدّمة للحب الذي يربط المرء بالأنثى.

إن استخدام ضمائر الغياب والتكلّم في الشطرين يؤكد التدرج في الوصول إلى اليقين وهو الحب، فقد استخدم الشاعر في الشطر الأول ضميراً للغائب وآخر للمتكلم، أما في الشطر الثاني فقد استخدم ضميراً مستتراً للغياب، وضميرين للمتكلم مما يوحي بالنمو والتحول، ولا يلبث هذا التحول أن يتصاعد في البيت الثاني منساقاً إلى تكريس الخطاب السابق، فحرف العطف وحرف الاستفهام (هل) يلحقان بفعل (علم) الدال على اليقين، ثم يلحقهما حرف التوكيد (أن، واسمها وخبرها)، ثم يعطف عليها أن وأسمها وخبرها مرة أخرى، وتحمل هذه الجمل المتتابعة تحولات للرسالة حتى تصل إلى اليقين والحب ويصل الأنثى المخاطبة وصلها العلم اليقين بأن الشاعر أضناه الحب، وأن الراحة من ذاك الضنا يكمن في المحبوبة نفسها، فهي الدواء القادر على إخراج الشاعر من دائه.

كرر الشاعر أسلوب الاستفهام مستخدماً (هل) ثلاث مرات، أملاً في الحصول على الإجابة وللإيحاء، بالارتباط الشعوري الشديد بالمحبوبة، ولعل هذا التكرار يضفي على القصيدة جواً نفسياً يشعر معه المتلقي بالرضا، ويجعل القصيدة عملا متكاملا كما تقول: (اليزابيث درو) ولن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال... مالم يرتبط بتلك النظرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك[5].

ومما لا شك فيه أن التكرار جزء من اللغة الشعرية، وهذه تحمل في ثناياها أبعاداً انفعالية وتأثيرية[6] ولربما استخدم البحتري هذا التكرار لإحداث هزة انفعالية وتأثيرية في الوجدان من خلال ما تحدثه هذه اللغة من موسيقى وإيقاع "فاللغة الشعرية هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى[7].

ويتابع البحتري بناء نصه الشعري، فيسبغ على حبه ثوباً من الحيرة والارتباك، وتبرز اللفظتان المتقابلتان (شفائي، وشقائي) وغيرهما تلك الحيرة، فالمحبوبة شفاء وسقام في الوقت ذاته، ومع أن هذا المعنى منتم إلى التراث الشعري السابق للبحتري، ويوضح اعتماد الشاعر في معمار نصه على التقليد الفني المعروف بالمقدمة الغزلية. وأنه يترسم خطا سابقيه في انحيازه نحو الغزل بالأنثى (الرمز)، لكن طبيعة التواصل عند البحتري تنماز في أن المحبوبة تلد في سياق ثنائية الحضور والغياب، وأنه ينحاز نحو الحضور لأن الغياب يظني ويسبب السقام؛ فهل كانت المحبوبة امرأة عادية؟

المحبوبة مهزوزة، لكن حركتها الاهتزازية تشبه هز القضيب، والاهتزاز هنا يتناغم مع مشيتها، فهي تتثنى، وبما

أنها أنثى فلا بد أن يكون ذلك التثني ناتجاً عن الغنج والدلال والقوام الحسن، وهذه الأنثى المهزوزة تملك مقدرات كبيرة، فهي قادرة على أن تحل دم الشاعر دون أن يقترف جرماً معيناً، وهي قادرة على كتم الأفواه وتحريم الكلام في وقت يباح فيه الكلام واللقاء.

يتضح في هذين البيتين طبيعة الأنثى المتحدث عنها، فلم يعد هناك حاجة للشاعر بأن يتساءل حولها، فهي (مهزوزة هز القضيب). اتضحت صورتها وانمازت عن غيرها. ولعل استخدام المفعول المطلق المبين لنوع الهز يلقي ظلالاً على المعنى المستور داخل هذا التكرار اللفظي للجذر اللغوي (هز)، كما أن اسم المفعول مهزوز يكشف الحجب عن المخبوء، فمن الطبيعي أن المهزوز يحتاج إلى من يهزه ويحركه، وأن ذلك الاهتزاز يتشكل على شكل ردة فعل لما وقع عليه من قبل الفاعل، واختيار (هز القضيب)المبينة لنوع الهز تخدم المعنى بطريقتين: الأولى إلباس المعنى ثوباً قشيباً من التجنيس اللفظي، والثانية إخفاء ذلك المعنى في ثوب تراثي قديم تشع به لفظة (قضيب)، فقد كثر استخدام الشعراء للفظة القضيب في وصف رشاقة الأنثى، وطولها، وغضارتها، ودلها، ونعومتها، ولعل ارتباط ذلك بالمشي يتساوق والموروث الشعري أيضاً، فلا تعرف النعومة وجمال الطول ودلال الأنثى دون مشي وغنج عند الشعراء.

إن ما تحدثه اللغة من إدهاش يكمن في الفعلين (أحلت، وحرمت) وفي الثنائية الضدية التي يكونانها، فالفعل (أحلّت) يرتبط بالدم المسفوك دون أن يكون ناتجاً عن قصاص لفعل مماثل، أما الفعل حرمت فيرتبط بمنع الحديث والكلام عند اللقاء وهو (وقت الكلام)، ولا يبرر منع الكلام بسبب واضح، مما يثير في نفس المتلقي إمكانات البحث عن المعنى، وفي تركيب الجملة الفعلية الأولى (أحلت دمي) يترتب الفعل والفاعل والمفعول به وفق نظام اللغة الموروث، ويمتلك الفاعل القوة، أما الجملة الثانية (حرمت... كلامي) فالمفعول به فيها بعيد وهامشي، تتقدمه مجموعة من الألفاظ تلح على ضرورة الكلام حين تمنعه سلطة تلك الأنثى، مما يثير مزيداً من الرغبة لدى المتلقي إلى معرفة سبب تحريم الكلام، فيبدأ بمحاولة ردم الفجوات داخل النص والميل إلى التأويل.

ولعل البحتري في توظيف اللغة التي تشكل المعنى الشعري، يعود إلى براعته في التحكم بدلالة المفردات وسياقاتها المتنوعة، وإلى شعريته التي شهد له بها أستاذه أبو تمام، فقد ورد أن أبا تمام حينما سأل البحتري عن مقدار ما أعطاه بنو حميد من مال لقاء قصيدة مدحهم بها قال: كذا وكذا، قال أبو تمام: ظلموك، وا ما وفوك حقك، فلم استكثرت ذلك؟ وا لبيتٌ منها خير مما أخذت[8].

إن صورة المرأة المشكلة في الأبيات الأولى من (1-4) تستر المعنى وتجعله مخبوءاً في طيات اللغة، وتوحي بأن الشاعر يتغزل بامرأة يسألها عن حبها له، وما يكابده نتيجة ذلك الحب، لكن تلك الأنثى مهزوزة وجميلة، تمتلك القدرة على تشريع قوانين الحلال والحرام، فهل أنثى الشاعر عادية؟

يتابع الشاعر بناء نصه فيقدم نفسه قرباناً على مذبح محبوبته، أو ليست هي من تمتلك

القدرة على إحلال الدم، وتحريم الاجتماع والكلام؟وليكن القربان المقدم هو الشاعر نفسه، وليشكله على صورة تتناهى في الإيحاء بالضعف والخور، فهو آثار لروح مستقرة في جسد ناحل شديد الهزال، امحى لحمه وجفَ دمه ولم يبق إلا هيكله العظمي، صورة تجسد الضعف الجسدي في أقصى حدوده، وتمعن عبارة (ما أبقيت مني)، ولفظة (نحول) في تأكيد ذلك الضعف واستقراره، وتتعاضد الصورة والألفاظ لتبرز تهالك الشاعر ورغبته في افتداء المحبوبة.

ويفتدي الشاعر محبوبته بروحه وجسده، ويبحث عن الثمن وهو الحب والوصل، ويكون صورة للمحب الباحث عن الوصل، ويعنون تلك الصورة باسم المفعول (مغرم) وهي حالة الشاعر وزاده لذلك الوصل المنتظر، ذلك المغرم حثّ الحب والحنين دمعه على النزول المتواصل، ليغطي جسده ويظهر حزنه وتأثره، وتشكل اللغة الصورة بشكل متناغم تقدم فيه المحبوبة الوصل، ويقدم المحبوب الصلة أو الحب الدامع، والوصلان ينسجمان ويرتسمان فوق خدي المحب بشكل متناغم، فهما مثنيان، والخدان مثنيان، وتسهم لفظتا (سجام وسجام) الواردتان في البيت بالرغبة بالتناغم والوصل من كلا الطرفين أيضاً.

ويقدم المحب أعز ما يملك من أشياء حسية ومعنوية وهي الجسد على شدة ضعفه، والدموع الغزيرة المتواصلة وبقية النفس المتهالكة، وكما يقدم الحب بدرجاته القصوى الغرام والشوق، فهل يتحقق له التواصل بالمحبوبة الأنثى؟ وهل بقي شيء يمكن تقديمه؟

لقد تكونت أبعاد صورة المحبوبة ونمت من الضباب إلى الحقيقة، وأسهمت اللغة وتحولاتها في إبراز ذلك، وكان لثنائية المحب والمحبوبة أثر في ذلك النمو، ولعبت الصورة دوراً مهماً في تشكيل المعنى ومهامها البنائية، وأصبحت الكلمات والأفكار والموسيقى والمشاعر ممزوجة وموضوعة بنسب معينة، وتشكل امتزاجاً هو ثمرة امتزاج الصورة بالمادة وتكافؤ الشكل مع الموضوع لتوفر للعمل الأدبي

الوحدة الفنية فتجعل منه موضوعاً جمالياً قابلاً للتكامل[9].

وتصاعدت تلك الصورة الأنثوية في فعلها المضني للحبيب وقدرتها وامتلاكها لثنائية الشفاء والسقم، وتقنين الحلال والحرام، وسفك الدم وتحريم الكلام، فكانت حقيقة وجودها هي الطاغية في الأبيات (1-6)، وظل المحب (الشاعر) هو الطرف الآخر الخاضع لكل ما في المحبوبة من سلبيات، فهي (مهزوزة) لكنه يتقبلها لجمالها، وهي سافكة للدم وكامة للأفواه، لكنه يرضى منها ذلك، ويقدم لها جسده وروحه ويعلن مواصلة إخلاصه وحبه لها، فهل هذه امرأة عادية؟

تمحور النص حتى البيت السابع حول المحبوبة، لكنه بدءاً من ذلك ينحاز نحو التغير، ويرسم تقابلية لفظية، تطور المعنى المتكون في ثنائية الحلال/ والحرام، فبعد أن امتلكت المحبوبة تلك الثنائية ورضي المحبوب بذلك، يبدأ بالثورة على ذلك الرضى، ويشكل المعنى في سياق ثنائية ترفض أطر المحلل والمحرم، ويقرر أن ما حلّل للمحبوبة ليس بمحلل وما حرم ليس بمحرم، ويتداخل اللفظ فيما يشكله من مقابلة في حدود ما هو محرم وما هو محلل عن طريق النفي، وتوكيد عدم التحليل أو التحريم بحرف الجر الزائد المؤكد، ولعل توظيف الشاعر للثنائية الضدية يزيد من توضيح المعاني وتوكيدها "فأسلوب التضاد من شأنه أن يزيد المعاني وضوحاً، لأن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد"[10].

ويطوع الشاعر اللغة لخدمة التغيير والتبدل تجاه الذات، وتنحاز اللغة نحو ذلك فيما تستخدم من أحرف توكيد مثل (إن) (ولام المزحلقة)، وفي استخدامها لمقابلة لفظية أخرى تتمحور حول الشاعر ذاته، وما ينعت به نفسه في صيغتي المبالغة (أباء) و(عصاء) في مواجهة الآخر وما يتصف به في صيغتي (لائم) و(ملام).

إن دلالة صيغتي المبالغة (أباء) و(عصاء) تضع الشاعر في طرف ثنائية ضدية حادة مع كل (لائم) وكل (ملام)، لكنها لا تلغي الحب للمحبوبة، فالدلالة التي تقررها صيغة (أباء) تمعن في الرفض، وتجعل اللفظة تتجذر سابرةً أعماق الرفض ومطلقه، أما صيغة (عصاء) فتزداد إمعاناً في ماهية العصيان، وهو شكل آخر من الرفض، وأخيراً تتساوق الصيغتان في تأكيد رفض الشاعر لنسيان الحب.

يمتاز الشاعر في البيتين (7، 8) في اقتداره على استغلال جمال التقابل اللفظي، سواء في النفي الآتي من (ليس) أو (التضاد) الذي تقرره الألفاظ حللته وحرمته، أو محلل ومحرم، أو من التجانس في تقابل صيغتي المبالغة (أباء) و(عصاء) وموازاة ذلك بـ (لائم) و(ملام)، وقد حركت تلك التقابلية إيقاع المعنى من الانحياز التام نحو المحبوبة وتقبلها بغثها وسمينها إلى وضع حدود فاصلة تحد من ذلك الانحياز، وتجعله ينساق وذات الشاعر المحب. ويبرز وجود الانحياز نحو الذات الشاعرة في فضاء القصيدة اللغوي بالتأكيد على الخطاب اللغوي الذي يكثر من استخدام ضمائر المتكلم.

ويرافق ذلك جلبة موسيقية تكونها التجانسات الحرفية التي تعمل على إحداث إيقاع متناغم يشبه ما تحدثه القافية يقول (جان كوهن): فمثل هذا الجناس الحرفي يكون مماثلاً للقافية، إذ يستفيد مثلها من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة إلى كلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت"[11].

وهذا ما جعل النّقاد ينظرون إلى موسيقى الشعر نظرة تقدير واهتمام لما لها من أثر في (نقل الوجدان والخواطر والأحاسيس والمشاعر والتي تعجز الألفاظ والمعاني عن نقلها أو الإيحاء بها فتأتي الموسيقى رمزاً دالاً موحياً على كل هذه)[12].

ولا بأس من انكفاء الشاعر إلى الذات، وتعظيمها إلى جانب إعلاء شأن المحبوبة، ووضع الذات في إطار توازن أفقي يجعل المحبوبة ضمن خط سير يوازي الذات الشاعرة. فينطلق الشاعر من ذاته، ليلخص محور العلاقة الجدية التي ربطته بالمحبوبة في الماضي والحاضر والمستقبل، فهو يرفض بتر العلاقة بها، ويرفض التفكير بذلك، ويواجه ذاته ويماحكها إن هي رامت سلوة أو مالت نحو شيء منها، ويستخدم في تلك المواجهة الفعل لا القول، ويحسم الأمر بشكل تصادمي، يلغي كل ما من شأنه الميل نحو الانبتات عن المحبوبة.

ولعل استخدام الفعلين (خلعت، وفضضت) فيما يحملان من معنى تصادمي يمتاح دلالته من الإشعاعات المعنوية التي يشي بها الفعلان يضيف شيئاً جديداً إلى المعنى، فالفعل (خلع) يحمل معنى مادياً يشير إلى الإزالة والبتر والمحو، ومعنى سياسياً يشير إلى (إزالة الخليفة من منصبه وربما محوه عن وجه البسيطة بالقتل)[13]، أما الفعل (فض) فيحمل دلالة الاقتحام والولوج إلى المكان عنوة، لكنه لا يلغي معنى الافتضاض الأنثوي، وافتراع المرأة البكر وقد يتساوق مع ذلك، وعودة إلى الفعلين في سياق الجملتين (خلعت عذاري) أو (فضضت لجامي) في الشطر الثاني من البيت يجعل المرء يؤكد أن الشاعر في ميله التصادمي يستبطن في أعماقه نداء للأنثى ويلح عليه ذلك النداء، ويمكن رؤية ذلك في لفظة (عذاري) وارتباطها صوتياً مع لفظ (عذارى) جمع (عذراء)،

وقد أشرت إلى دلالة (فضضت) وعلاقتها بالمرأة العذراء.

ويتعمق نداء الأعماق الذكوري، عندما يستخدم الشاعر في البيت اللاحق جملة (أسبلت أثوابي... شمرت من أخرى)، ويزداد الإيقاع التصادمي مع الآخر من أجل الأنثى عند استخدامه لفظة (عرام) فيما تحمله من دلالات تشير إلى الشراسة وإلحاق الأذى بالآخر، وتذكر بقراع الفحول في البيئة الصحراوية.

تختفي الأنثى في نهاية المقطع وراء الحجب، وتبرز صورة الشاعر الذي يحرك الحدث، ويمارس الفعل، لكنها تلون الصورة وتصبغها بصباغ من اللذة تتمازج فيها أفعال الذكورة كالخلع، والفض والتشمير، وإسبال الثوب، مع نداء الأعماق ووسوسة النفس بالحاجة الضرورية للتواصل بالأنثى وعدم إمكانية الابتعاد عنها، وتبدو المقابلة اللفظية واضحة في تشكيل المعنى، وبناء التماوج والانزياح نحو تمجيد الذات، وتعظيمها في مواجهة الآخرين، من أجل الأنثى في نهاية المقطع الأول، ويخدم الإيقاع اللفظي الآتي من المقابلة الحس بالانتصار الذكوري في تماوجه من خلال البيت:

وأسبلْتُ أثوابي لكـلّ عظيمة

وشمرتُ من أُخرى لكل عرامِ

فثمة تقابل لفظي بين الجملتين الفعليتين في الشطر الأول والثاني، لكن هذا التقابل تتخلله انثناءات إيقاعية، تبرز الفعل وتمجد القيم الذكورية، فإذا تقابل الفعلان وفاعلهما فإن مفعولهما متغير، فمفعول الأولى (الأثواب) أما الثانية فمفعولها (مبهم) والفعلان (أسبلت، وشمرت) يتشابهان في إيقاعهما الموسيقي، لكنهما في النتيجة ينساقان ضمن الإطار الزمني لقيم الذكورة، يرفدان القيم التي تعظم الذات من كرم وقدرة على قراع الخصم والتغلب عليه.

يمتاح الشاعر في تشكيله المعنى الشعري للمقطع الأول (الحب والمرأة الأنثى/ والخلافة المحبوبتان) من الثقافة الموروثة، ولعلّ امتياح الشعراء العباسيين من الموروث نزوع للاستقلال بشخصية الأمة وتحديد لثقافتها وتميز لها عن ثقافات الأمم الأخرى[14]، ويتكئ على مقدمة القصيدة التقليدية في تأكيدها على إبراز الأنثى والتوجه لها بالتمجيد، وبثها الوجد والحنين والرغبة والشوق إلى الانخراط في اغتراف اللذة من روحها وجسدها، فهو يتساءل عن وسائل ذلك الانخراط وإمكانيته، ويتوجه لها بالسلام والوجد والغرام فيجدها مستعصية على التوحد معه، لكنه لا ييأس فيقدم جسده الهزيل قرباناً وأضحية على مذبحها، ثم يطالبها بالتواصل معه، ويوضح لها الخلل الذي يجعلها مريضة بالتعنت، ويفترع عالمها بتمجيد ذاته لكنه يرفض مساومة نفسه على مطاوعة وساوسها في عدم الانخراط في عالم المحبوبة والشرب من منهلها، فهل المحبوبة إنسانة عادية؟

إنني أحسبها أنثى، فهل هي ممن أسبل لها ثوبه من العظائم؟ أم ممن شمر لها بكل شراسة وأذية لصيانتها؟ هل يحتاج التمازج بالأنثى (المرأة) وامتلاكها إلى إسبال الثوب لكل عظيمة أو تشمير الإزار ورفع السيف بشراسة؟ ربما يكون ذلك صحيحاً في شعر البطولة وما فيه من نداء أنثوي، يعمر أعماق الرجال الفرسان، كما عمر حب عبلة قلب عنترة العبسي. فهل عمر نداء الأنثى قلب البحتري وهو يقف بين يدي الخليفة العباسي يقدم بين يديه قرابين الطاعة والولاء.

إن عقل المرء ينصرف إلى الحدث الأقرب ذهنياً في إطار التموج الزمني، والموقف النفسي الذي يعانيه، وأظن أن من يقف بين يدي الخليفة من الشعراء يشغله أمران : أمر المحافظة على التقليد الفني الموروث الذي تتجذر شرعية الخلافة في بواطنه وامتداداته، وأمر المكانة التي يمثلها الخليفة مالك الخلافة ومدى جدارته وأحقيته فيما يقدم له من تلاوات شعرية تكرس قيم الولاء والطاعة، ونحن نعرف الرجرجة التي أصابت شخصية الخليفة العباسي، وهيبة الخلافة المقدسة في نظر الشاعر وغيره.

فهل كانت أنثى الشاعر ومحبوبته امرأة أم أنّها الخلافة تطل من وراء الحجب وتستتر في براقع أنثوية؟ وتعلن على لسان البحتري أن خللاً ما قد لحقها ينبغي إصلاحه؟ فإن عدنا إلى الصفات التي أسبغها على الأنثى المحبوبة، وجدنا أن معظم هذه السمات تصلح للخلافة العباسية حسب رؤيا الشاعر، وربما يخبرنا التاريخ عن جانبٍ من ذلك، ومن تلك السمات أن مجموعة من البشر يحبون بقاءها وديمومتها ويحاولون التواصل معها مع أنها تسبب الضنى لهم وهم جماعة الشاعر من العرب والفرس، والخلافة مع ذلك مهزوزة بسبب تسلط العناصر التركية على كثير من مقدراتها، حتى أصبح الخلفاء مسخرين بأيديهم يصرفونهم كما يشاءون، ويروى أن طاهر بن الحسين قد خلع المأمون من الخلافة وقطع الدعاء له يوم الجمعة، فدعا الخطيب: "اللهم أصلح أُمة محمد بما أصلحت به أولياءك، واكفها مؤونة من بغى عليها"[15] لذلك تصدر مؤسسة الخلافة أحكاماً تحلل الحرام، وتحرم الاحتجاج وتكمم الأفواه، لكنها تجذب إلى بريقها كثيراً من المريدين وتحطمهم. فيرى الشاعر أن ما حلله المتسلقون على الخلافة غير محال، وما حرمته بسببهم ليس بحرام، وما على المرء إلا التمسك بالولاء للخليفة الشرعي وبذل ما في الوسع من قوة بدنية وعقلية لتدارك ما

حاق بها ومقارعة خصومها بكل شراسة.

إنّه الإيحاء بالشعر المتمحور حول المرأة التي تطورت دلالاتها منذ الجاهلية كمضمون يتجذر في الفن الشعري، ويكون جزءاً أساسياً في مقدمته، ودعوة بين يدي الخليفة أداتها الموروث الشعري، ووسائلها استغلال طاقة اللغة، وقدرتها على الإيحاء مستفيدة من المعنى الذي تسمح به تلك الطاقة في الشعر.

بنى البحتري المقطع الأول من القصيدة بناء محكماً، يشير إلى اقتدار الشاعر وفطنته، وامتلاكه للموروث الشعري، وقدرته على تطويع ذلك الموروث لخدمة قصيدته في تنّاصها مع المقدمة الغزلية السابقة لعصره. فقد تشرب المعاني وامتصها وشكلها تشكيلاً يمزج مستخلصات الموروث بإيحاءات الحاضر، ويوظفها بشكل يخدم المقصد الكلي لقصيدة المدح العباسي، ويخدم رؤية الشاعر للحياة، واقتداره على قراءة مفرداتها بشكل يفضح خللها أمام الخليفة الذي يفترض أن يكون الرجل المثال، وذلك مسعى مخبوء من مساعي فن المدح العربي باعتباره رسالة أدبية تحمل مضامين سياسية ودينية واجتماعية وفكرية تتوجه للخليفة.

ولعلّ الآمدي حينما وصف البحتري بالتزامه (بمنهج القدامى وعدم مفارقة عمود الشعر)[16] لعله كان مغالياً في هذا الحكم، كما فعل ابن رشيق حينما أخرجه من دائرة القدماء إلى دائرة أبي تمام فقد وصفه بأنه (كان أملح صنعة وأحسن مذهباً في الكلام، ويسلك منه دماثة وسهلة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة)[17] إن كلا الناقدين كانا على طرفي نقيض في الحكم على منهج البحتري، والحقيقة أنه كان يأخذ بنصيب من الماضي والموروث الشعري ومن الحاضر ألوان الصنعة والبديع وعلى وجه الخصوص الطباق الذي شُغف به، كما يقول الباقلاني، وقد فضله الكتاب على أهل دهره، ومنهم من يدعي له الإعجاز غلواً، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله غلواً...[18].

وعلى الرغم من أنه كان يأخذ بحظ من ألوان الصناعة والبديع، إلا أنه كما يقول شوقي ضيف لم يرقَ إلى درجة أبي تمام في الصناعة وإدخال المنطق والفلسفة في ذلك، فهو لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خاصاً لا يخرج به إلى صورة معقدة[19].

استخدم البحتري جملة من أساليب الإيقاع الموسيقي، لتزيين المعنى والإسهام في تشكيله، فاختار وزن البحر الطويل[20] ليكون قالبه الموسيقي متساوقاً مع الذوق العربي العام الذي يميل لموسيقى هذا البحر في طوله، وهدوئه، وقدرته، على استيعاب المعاني المدحية، وتأكيدها على المحبوبة المؤنثة (الخلافة وسلامتها)، ويثبت (ربابعة) إحصائياً أن أكثر البحور في شعر البحتري هو بحر الطويل (18) وقد انسابت تفعيلات بحر الطويل بشكل متناغم في إيقاعه مع تموجات طفيفة تشي بتموجات نفس الشاعر عند تعبيرها عن المعنى، فعند استخدام الفعلين الماضيين (خلعت) و(فضضت) مثلاً قابلهما بتفعيلة (فعول) بتموجها الموسيقي الموحي بالاهتزاز.

وكان لإيقاع التصريع في مطلع القصيدة الآتي من تناغم آخر تفعيلة في العروض والضرب (سلامي) و(غرامي) إيحاء بامتزاج الشاعر بنصه، خاصة الصوت المنبعث من المقطعين الصوتيين (مي) (مي)، والتصريع له أثر في نفس السامع، ومن هنا استحسنه العقاد يقول القرطاجي: "إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقفاً من النفس"[21].

وكذلك أسهم تكرار بعض الكلمات في صنع تناغم موسيقي يبرز المعنى، ففي البيت الثاني كرر (ضنيت) و(الفتى)، وكرر (سجام) في البيت السادس، وكذلك كرر (حللته ومحال) (وحرمته ومحرم) في البيت السابع، (حقا إن البحتري أحسن جانب الموسيقى الداخلية في الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعاني والتوافق الصوتي بين الحروف والحركات والكلمات وكأني به كان يوفر وقته جميعه للصوت، وهذا جلّ ما يعتمد عليه في شعره من جو، فهو يطلق الموسيقى الداخلية في الشعر ويدعها تؤثر في أعصابنا كما يريد ويشتهي)[22].

واستغلّ البحتري تقابل الألفاظ والجمل بشكل لافت ومن ذلك الطباق في (أحل) و(حرم) و(محال) و(حرام) و(شفائي) و(سقامي)، وكذلك الموازنة في الأبيات السابع والثامن والتاسع. وقد خدم الإيقاع الناتج عن ذلك التقابل المعنى وساعد في تشكيله.

وأسهم إيقاع التجانس بين الألفاظ في خدمة المعنى كما في (مهزوزة هز) و(صلي) و(وأصل)، ويبدو أن البحتري اعتنى بشكل جيد في بناء نصه الشعري ليخرج مخدوماً من حيث الشكل والمضمون.

المقطع الثاني (بيئة الخلافة)

يبدأ المقطع الثاني من القصيدة بحرف الاستفهام (هل) كما بدأ المقطع الأول بشكل مشابه، لكن المقصد من الاستفهام هنا يختلف عن سابقه، فغرض الاستفهام المبدوء بهل، هنا يفيد (النفي)، نفي طيب العيش ورغده غير المقترن بالمتعة،

ويسهم أسلوب الحصر في مساعدة البحتري على أن يختزل العيش في أمرين: لذة الشرب ولذة الغناء، ثم يصف الشاعر المكان والزمن، ويرسم صورة حية للبيئة التي تحيط بممدوحه، وينقل صورة المكان موجهاً عدسة ألفاظه إلى الخمرة المسكوبة، لتنهض تلك الألفاظ برسم الخمرة المصفاة وقد أبرز نقاء ماء المطر لونها، وزادتها حركة أصابع عازف العود وصوته الشجي لذة، ومازجها نغم ينبعث من ناي العازف البغدادي (زنام) فمنحها حسناً وجمالاً.

إنها لوحة فنية، ترسم الواقع، وتمتلئ حركة وألواناً وأصواتاً، وتفوح منها اللذة ورغد العيش، ولا ريب في رسم هذه المشاهد الفنية للبحتري الذي كان يتشبه بأبي تمام في شعره، ويحذو مذهبه، وينحو نحوه في البديع الذي كان أبو تمام يستعمله[23].

وتتشكل اللوحة في وعاء لغوي يبدأ بنفي العيش، وحصره في هذه الأطوار حسب، وتعج في التقديم والتأخير، فالشطر الثاني من البيت الثاني يتقدم المفعول به، وشبه الجملة على الفاعل (ناي)، ويحمل هذا التقديم دلالة عميقة على طبيعة المكان المصور، فالمكان تنقلب فيه قيمة الأشياء، ويصبح الكأس ولونه هو محور الوجود، وكذلك يحل الصوت الشجي، واللحن المنغم مكان من يصدره، في هذه البيئة تتحول القيمة لصالح بهرجة الشكل وتنغيم الصوت، وتترك اللباب... بيئة تقدم القشور، وتزيح اللباب إلى الخلف، يشكلها البحتري في لغته الشعرية بأسلوب ساحر تبدو فيها الأمور طبيعية جميلة لكنها منفية مقلوبة الكيان، تركز على القشر وتترك اللباب.

ويتابع الشاعر (بناء لوحته الشعرية بنقل حي) للمكان، فيسبغ عليه شيئاً من روحه، وتبدأ الحركة الثانية من المقطع بجملة فعلية يتصدرها الفعل (أبى) ثم فاعله (يوم)، لكنه يلصق ذلك (الإباء) بوعاء ضخم وهو قصر (الزو) ويحصر الفاعل بالتحسن، ويجعل سبب ذلك التحسن المسموع الطيب والخمرة المسكوبة. يقول البحتري:

أبى يومـ ـناً بالـ ـزو إلا تحسـ ـناً
لنا بسمـ ـاعٍ طيـ ـبٍ ومـ ـدامِ

ويتداخل الزمان بالمكان في هذه الجزئية من المشهد المنقول، ويرفض الزمن موجودات المكان، لكن طغيان الإحساس بالنشوة التي تعمر المكان، يعيد رسم الزمن، لينساق في سياق مكانه، فيتحول الإباء إلى قبول باستخدام حصر الأشياء بمقتنيات المكان المادية والبشرية وتمتد آفة قلب الأشياء إلى الزمن فيلغي رفضه ويحوله قبولاً.

تنمو لغة المقطع، لتتساوق مع التغير الحادث الذي يختلط فيه الزمن والمكان، وتتابع اللغة في تصوير الحدث الهائل، فالموجودات البشرية تستغني عمن حولها، والقصر الراسي في المكان يسير ويصبح زمناً، أما حمولته من الفتية فتترجرج القيم التي تحكمهم، ويرتبك أمامهم الزمن والمكان، ويعبر الطباق الناتج عن لفظتي (قعود) و(قيام) عن تلك الحيرة والارتباك.

يقتنص الشاعر قدرة اللغة التعبيرية، لنقل إحساسه بالزمن والمكان، فيرى أن ثمة اختلالاً بالموازين، عبر عنها بطغيان المظهر على الجوهر، ثم انبهام الزمن بالمكان، وزوال الفواصل بينهما، هذا الاندهاش بالبيئة المحيطة بالخليفة، التي تنقله اللوحة الوصفية، يحتمل أن يقرأ قراءتين: قراءة مباشرة تكتفي بالمعنى التقليدي للّغة الشعرية، وقراءة تحاول قراءة ما وراء المعنى الأول، وهذه مهمة قارئ النص الذي يعيد تشكيله من جديد (فمهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لكي يقرأ مالا يقوله، ولكن انطلاقا مما يقوله، وبسبب ما يقوله)[24]، فالمعنى العادي أن البحتري يصف قصر (الزو) والسفينة التي تحمله بشكل لائق بين يدي مدحه، لكن ما وراء المعنى يحتمل أن يفسر الدهشة والحيرة التي تعمر نفس البحتري بما يحيط بالخليفة وقصره، من بطانة تسيطر على الوجود، وتعبث بالمكان والزمان، تنقلها اللغة بتراكيبها وإشعاعاتها الدلالية.

ومن هنا يأتي إحساس البحتري بالمكان المرتبط بالحدث، المكان الذي يكتسب أهميته من خلال ارتباطه بالفعل الإنساني (فالشاعر يقيم علاقات مع الأشياء التي تمكنه من تجسيد انفعالاته وهذه الأشياء الجامدة، استطاعت هي الأخرى أن تكتسب صفات جديدة من خلال عملية إسقاط الإنفعال الإنساني على الأشياء الجامدة)[25].

وتبرز اللغة التي ترسم مشهد الطيور المحيطة بالمكان الدهشة المخبوءة في نفس الشاعر، فالانفلات المستشري في دار الخلافة يرتسم في الصورة التي تشكلها التعابير الناتجة عن استمرارية خطف طيور البازي القوية للطيور الأخرى الضعيفة في حركتها العبثية، وفي صورة طيور الدراج الجميلة التي تنحدر من علوها الشاهق محناة الأظفار لكن تلك الحناء تتحول إلى دم يلطخ الوجود.

إنه مشهد متحرك، يصطبغ فيه المكان باللونين الأبيض والأحمر، مشهد يمتلئ حركة منظمة وأخرى عبثية غير منظمة، وهناك حركة من الأعلى إلى الأسفل، تمارسها طيور ترتبط بالصحراء وهي طيور الدراج، تبدو جمالية المشهد عند قراءة الخطوط والألوان والحركة التي تشكل اللوحة الفنية التي ترسمها الكلمات حول (الزو)، وعند التقدم خطوة إلى الأمام، نقرأ العلاقات التي تربط هذه الخطوط وتشكّلها،

والإيحاءات التي تود اللغة أن توصلها تخرج برؤيا عميقة، تتماك الشاعر فهو يرى ما يحيط بالقصر يختفي في معانيه خلف الصورة، فالقوي في بياضه يتخطف ضعاف الطير ويختار ميدانها السماء لممارسة القتل ونشر الحس بالمأساة.

ومن هنا استطاع البحتري أن يوظف الألوان لخدمة المعنى الشعري، إذ تمكن من إحداث جماليات اللون، لأن الشاعر (يحول الألوان إلى لعبة فنية مشحونة بطاقات دلالية أعمق من الدلالات الحرفية، إذ يستطيع الشاعر أن يحول الألوان لتكون دلالات تحمل في ثناياها أبعاداً وظيفية أكثر مما تحمل من صور بصرية تلتقطها العين، فاللون لا يدخل في نسيج النّص الشعري على مستوى التركيب فقط، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضا)[26] وهذا الحس المأساوي ينتقل إلى الدراج الطير المعروف لدى العرب بارتباطه بالصحراء، ذلك وهذا الطير المتمثل للموروث العربي يتحدر من معاليه وقد خُضّب بالدم، فأي دلالة أفصح من هذه الصورة على إدراك الشاعر للانقلاب الذي أصاب بيئة الخلافة؟ تحول الأمر لصالح الأقوياء البيض من العنصر التركي، وتحدرت العناصر العربية من شواهقها مضرجةً بدمائها، وهكذا يحقق الشعر نجاحاً في إحداث المشاعر والانفعالات من خلال عملية الاسقاطات المعنوية والفكرة على الطير، ففي هذه (العملية الإسقاطية تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة ثم إنها تجسيد وتصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه وأحزانه، تظهر من خلال تصوره لحياة الأشياء كحياته)[27].

إن البحتري يخطّ بشعره آهات وزفرات مخبوءة، يلونها بألوان خاصة تعبر عن معاناة الشاعر، وعن رغبتّه في تغيير الوجود وتبديل الواقع، ليكتسب جمالاً حقيقياً يحقق الحلم.

ويتوجه الشاعر إلى زاوية أخرى من المشهد، ليصورها فيختار صورة النهر المتدفّق الذي يحمل في ثنايا قطراته العطاء والسماحة الممثلة لعطاء الخليفة وسماحته، لكن تدفق هذه السماحة طامية تفيض عن حدها، ويشكل الشاعر هذه الصورة في سياق النفي والدهشة، فهو لم ير مثيلاً للقاطول في زيادة ما يحمل ماؤه من السماحة، ويتابع النفي بعطف البيت الثامن عشر المنفي على سابقه المنفي أيضاً، لكن النفي هنا لا يتوجه به لفعل القاطول بل لفعل جبل ضخم شبه (الزو) المتحرك، ومثار العجب أيضاً في حركة هذا الجبل العظيم (يوقَفُ) و(ينقاد) بالزمام إلى أي مكان دون أن يحدد الفاعل للفعلين (يوقف وينقاد)، مع أنه يحدد فاعل الفعل (قدته) ويحدد أداة القيادة، فهل تنبىء اللغة وتراكيبها النحوية والصوتية، وإيقاع الكلمات عن معنى مخبوء، يغوص في أعماق علاقات أبنية النص ونسيجه؟

إن الحقيقة الشعرية تختلف عن الحقيقة الواقعية، فالشعر هو اللاواقع وهذا لا يعني أن الشعر ضد الواقع أو ضد الحقيقة ولكنه يعني أن الشعر انعتاق منهما ومغايرة لهما، وفي كل مرة يحس الإنسان بالإرهاق من الواقع يلجأ إلى الفن ليتحرر فيه من كل قيوده[28].

ربما كان اسم النهر الذي كان القصر يرسو به (القاطول)، لكن ذلك لا يلغي الإمكانات اللغوية التي يكتنزها اللفظ، فالقاطول اسم لآلة قاطعة[29]، وصيغة مبالغة للقطع، وهذه الآلة القاطعة تحمل في ثناياها تدفق بحر بالسماحة فائض.

أما كلمة (جبلاً) النكرة المنفية بلا، فتأتي في سياق صورة تشبيهية، (جبلاً) هو المشبه مع ضخامته المتناهية، والمشبه به (الزو في حركته) أما تنكير جبلٍ وقلبه ليصبح المشبه والقصر ليكن المشبه به، ففي ذلك إيحاء بضخامة القصر، لكن ذلك لا يلغي أن (جبلاً) المستخدمة بصيغتها اللغوية والدلالية، تؤكد وعي الشاعر بالانقلاب الذي لحق الخلافة الضخمة العظيمة القدر، لتصبح هي الحلقة الأضعف في سياق الحياة، وعندما يتوحد المشبه بالمشبه به، وينبهمان لأن صفة الضخامة في المشبه أوضح منها في المشبه به، تصبح الخلافة جبلاً وفعلها (القصر) يوقفان وينقادان، أما القائد فأنت المبهم، وأما منظم عمليات الوقوف والحركة والقيادة فمبهم أيضا. إن الشاعر يعرف القيادات التي تحاول إلغاء روح الخلافة المتمثلة في هيبتها وسلطتها، ويعرف أدواتهم، ولكنه لا يملك القدرة على التصريح بذلك؛ لذا يميل إلى الإيحاء بالفن الشعري، وإلى قدرته على أن يستلهم الواقع ويشكله عن طريق الصورة الفنية، وشكلها الممتد عبر لوحات فنية ينقلها البحتري شعراً.

إن المقطع الثاني الذي يشكل لباب القصيدة، يرتكز على حركات فنية أربع، وكل حركة تلتقط جانباً من اللوحة الفنية واتحادها يشكل اللوحة الكلية، فالأولى تنقل الصورة للشراب والصورة الصوتية للموسيقى، والثانية تزجي إحساس الشاعر وتكنزها في الصورة الحركية المضطربة للفتية، والثالثة الصورة التي تمزج الألوان بالحركة، وتبث روح الخطف والقتل الذي يمارس في عالم الطير، أما الحركة الرابعة فصورة حركية تختار الطبيعة بجبلها ونهرها.

وتتمازج هذه اللمسات الفنية لتتابع تشكيل النص الشعري، وتزحف به إلى محوره الأساسي الخليفة، فالمقطع الأول يشكّل صورة المحبوبة (الخلافة)، والمقطع الثاني يشكل طبيعة البيئة التي تكتنف المحبوبة (الخلافة) وتغري الخليفة باستغلال مقدرات تلك البيئة، وإعادة ترتيبها بشكل يصبح هو الفاعل الحقيقي الذي يصنع الأشياء ويسير الأمور ولا يتركها للانفلات الذي يعتورها.

وهناك إيقاع داخلي منظم في أبنية القصيدة التحتية ينمو المعنى في سياقه، وهذا الإيقاع النامي يواكبه، إيقاع للغة كان واضحاً في تعبيره عن ذاته في المقطع الأول، وقد أشرت إلى بعض مظاهره، أما المقطع الثاني فقد تحولت اللغة في إيقاعها لتنشغل في تشكيل صور اللوحة الفنية للبيئة (الزمكانية) فاختفت بعض مظاهر الإيقاع الصادح الموجودة في المقطع الأول.

وساعدت أداة الشعر (الصورة) البحتري على إخفاء اهتزازاته النفسية، وانعكس ذلك في إيقاع وزن الطويل في المقطع الثاني المتناغم منذ البيت (11-18). ويبرز بيت (17) اهتزازاً إيقاعياً يعكس الدهشة التي تتملك الشاعر وهو يذكر بوظيفة القاطول، والخال التي يسببه فيض التسامح، فقد جاءت تفعيلات (فعولن) على صورة (فعول) لتبرز تلك الدهشة.

وإن هذه الإيقاعات والموسيقى، ليست خارجة عن النص الشعري، بل تسير مع لغته بصورة عضوية مركبة لا انفصام فيها عن المعنى الذي يرتئيه البحتري، (والشاعر يحاول أن يوفر حقيقة الانسجام بين الموسيقى والمعنى عن طريق صياغة الكلمات، مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها وهو في هذا لا يقوم بعمل سهل، وإنما يقدم شيئا من روحه وإحساسه ومشاعره، ولا تتوفر هذه القدرة إلا للشاعر الأصيل الذي وهب الخيال والحس والتذوق)[30] وانتقل تناغم إيقاع الوزن إلى إيقاع الألفاظ، وساد المقطع الإيقاع الهامس الذي بثته كثرة استخدام حرفي (السين، والزاي). وأضاف إيقاع التكرار تناغماً آخر وقد برز ذلك في تكرار كلمة (ماء) في بيت (11) في المقابلة اللفظية (ماء كرم) و(ماء غمام) وتكرار الفعلين (ينقاد) و(قدته) في بيت (18). وأضفى إيقاع الطباق في كلمتي (قعود) و(قيام)، والتضاد في كلمتي (تحدر) و(شاهق) تنويعاً آخر على الإيقاع الكلي للمقطع.

وهكذا (استطاع البحتري أن يحقق لنفسه مدى الجمال الصوتي البديع، بحيث استطاع أن يرتفع باصطفاء الكلمات والملاءمة بينها في الجرس، بل بين حروفها وحركتها ملاءمة رفعته إلى مرتبة موسيقية لم يلحقه فيها سابق ولا لاحق، وكأنما كانت له أذن داخلية مرهفة، تقيس كل حرف وكل حركة وكل ذبذبة صوتية، فإذا به ينظم شعراً مصفًى مروقاً، شعراً يلذ الألسنة والآذان والأذهان لذة لا تعادلها لذة)[31].

وكان لأسلوب الحصر أثر إيقاعي آخر، أسهم في تشكيل المعنى وتزويقه في قول البحتري في مطلع المقطع:

هل العيشُ إلا ماء كرمٍ مصفق
يرقرقُه في الكأس ماء غمامِ

المقطع الثالث (الخليفة الممدوح (الأمل)

يتولّد المقطع الثالث هدف القصيدة وغرضها من رحم المقطع الثاني، كما ينسرب المقطع الثاني في سياق المقطع الأول ويتعاضدان معاً في تكوين النص الشعري، فقد أوحت اللوحة المتكونة في المقطع الثاني في جمالياتها للبحتري أن ينقل هذا الجمال إلى شخص الخليفة الممدوح، فقرر مستخدماً حرفي التوكيد (اللام وقد) أن ا جمع المحاسن كلها لرجل أبيض، لكنه منتمٍ إلى الجذور العربية الإسلامية المتوارثة من آل النبي الموسوم بالاقتدار والشجاعة والإقدام.

ويذكّر اللون الأبيض الذي يصطبغ به فعل الممدوح وجسده بالبازي الأبيض، فهل ثمة علاقة بين الاثنين أم أنها مجرد كلمات وضعت هكذا صدفة؟ إن البزاة البيض تكون جماعة تخطف وتستمر في الخطف، أما الأبيض (الخليفة) فقد منحه ا المحاسن، ومنحه البياض لانتمائه لآل النبي-صلّى ا عليه وسلم- فهناك مفارقة حادة بين الاستخدامين للّون الأبيض.

وإن الجملة الفعلية (جمع ا المحاسن) وما ينضاف إليها من توكيد معنوي تبعث رسالة بشرى مكتملة، ويزيدها تتابع النعوت تفصيلاً، فالشاعر يعدد تلك المحاسن ويجعل خاتمة الحسنى امتلاك الهمة والاقتدار، لذا يستحق من احتوى المحاسن كلها أن يطيف الشاعر لسان حال الجماعة به، ويختار وجهه مرآة تعكس المحاسن كلّها بما يتميز به من طلاقة وبعد عن التجهم، ولا يغفل إحساسه بانتماء الخليفة لجماعة الشاعر وأمته، فيجعل البعد عن التجهم خاصة بجماعة الشاعر (علينا)، ومن المحاسن الأخرى التي يشتمل عليها الخليفة سعة العطاء، لكن الشاعر يكني عن تلك السعة بنفي قلة العطاء عنه، وينفي صورة نموذجية لشخص الخليفة المبتغى والمقصد، ويبدو الخطاب الديني واضحاً منذ الجملة الأولى، فا هو الذي منح المحاسن كلّها للخليفة، أما بياض الفعل والوجه ففرع في جذر النبوة وكرمها واقتدارها، والصفات المذكورة الأخرى تكريس للموروث الاجتماعي والثقافي الذي ينبغي أن يتمثل في شخص الخليفة إمام الأمة وسلطاتها.

لقد كان الخلفاء العباسيون يفتخرون بأنهم أحق بالرياسة والسياسة والخلافة من العلويين، ويخطبون على المنابر منتقدين أبناء عمومتهم بقولهم شاهت وجوههم، بم ولم أيها الناس؟ وبنا هدى ا الناس بعد ضلالهم، وأظهر بنا الحق وأدحض بنا الباطل، ويخاطب أبو العباس السفاح أهل خراسان بقوله: ...حتى ابتعثكم ا لنا شيعة وأنصارا...

ودفع بحقكم أهل الباطل، وأظهر حقنا وأصار إلينا ميراثنا من نبينا، فقر الحق مقره وأظهر مناره وأعز أنصاره"[32]، فالخلفاء العباسيون هم جامعو المحاسن، والمؤتمنون على الرعية، وعلى الشاعر التذكير بذلك.

لقد أضاء البحتري مصادر التكوين الخلقي الخاصة بالخليفة الممدوح، ثم عرج على طبيعة العلاقة التي تربط بينه وبين الرعية بصفته الراعي المؤتمن، تلك الصيغة التي تنطلق من الخطاب الديني في الحديث النبوي "كلكم راعٍ...".

فالرعية تبذل له الحب وعنوانه الولاء والطاعة، ويقابل ذلك الحب نشر الأمن وبث الطمأنينة وإشاعة السلام داخل الأمة، والمدافعة عن الثغور، وحمايتها من العدوان الخارجي، ومن الواجبات الأخرى التي يفرضها الدين الإسلامي على الحاكم، لتحبه الرعية أن يمنحها العطف والرأفة، ويفضل عليها من الخير الوافر الذي بحوزته بجزيل عطائه وكرمه.

إن العلاقة بين الممدوح والرعية التي يرسم طبيعتها البحتري القائمة على المحبة، تذكّر بطبيعة العلاقة التي قامت بين الشاعر ومحبوبته في المقطع الأول، فالحب الذي يبذله الشاعر لمحبوبته أراد مقابلة الوصل، وكذلك الرعية، فمحبوبها الخليفة تبذل له الحب وتطلب منه الرعاية والأمن والعطاء، لكن هذه الأعمال التي يقدمها الخليفة هي فرع من فروع المحاسن التي منحه إياها ا .

ويبرز الخطاب الديني بشكل أوضح في بقية الأبيات التي يتشكل منها المقطع، لا سيما أن الخليفة (يأخذ بحظوظ مختلفة من الثقافة الإسلامية والعربية في عصره)[33]، ففي البيت (23) يصف الشاعر الخليفة الممدوح بأنه ملجأ للإسلام، وأن الدين وحماية الإسلام يتداولها الخلفاء، فهي تنتقل من حيازة إلى أخرى، لكنها الآن في حوزة الخليفة القادر على حمايتها، وهو يمتلك القوة اللازمة لذلك، وتحول الإسلام من حماية سيف جعفر وقوته، ودخوله في حماية الممدوح وقوته تمنحه عزة ومنعة. فالممدوح يمتلك سيفاً قاطعاً قوياً عند النزائل والمصائب، كما يمتلك قوة قادرة على حماية ثغور الأمة، ومواجهة كيد الأعداء ومحاولتهم المستمرة لكسر تلك الثغور وتجاوزها إلى داخل الدولة، ويبرز الشاعر جانباً مضيئاً من جوانب شخصية الممدوح، من خلال امتلاكه القدرة الحربية على مواجهة أعداء الإسلام، ويستغل الشاعر إمكانات اللغة، ويطوعها، لتنجز المعنى الذي يود تكوينه، ويعتمد لذلك أداة التقديم والتأخير، فيقدم شبه الجملة (في النائبات) على الصفة (حسام)، ليؤكد توافر المنعة في شخص الخليفة الممدوح وقت الشدة. ويقدم جواب الشرط في (بيت 24) على أداة الشرط وفعلها في جملة (وإن رامه الأعداء كل مرام)؛ ليربط قدرة الممدوح بوقت الحاجة والشدة ليبرز استماتته في الدفاع عن الإسلام.

وهكذا فمنزلة الخليفة بمقتضى تراث الثورة العباسية نفسها منزلة تقع خارج منزلة الخاصة، وتعلو عليها، وبما أن المنافسين الحقيقيين للعباسيين هم العلويون بنو عمومتهم، كانوا يقعون بحكم مبدأ إنزال الناس منازلهم داخل منزلة الخاصة وفي مقدمتها، فلقد كان على الخليفة العباسي أن يثبت تفوق منزلته على منزلة العلويين منافسيه، كان عليه أن يلتمس الشرعية ليس فقط لسلطته كحاكم بل أيضا لاستحقاقه الخلافة أمام بني عمومته العلويين الذين كانوا السباقين إلى المطالبة بها[34].

ويضفي اسم المفعول (النعت) ومعموله (نائب الفاعل) في تركيب (الثغر المخوف انثلامه) على المعنى مسحة جمالية أخرى، ويتعاضد الإيقاع الموسيقي لتناوب تفعيلتي (فعولن، ومفاعيلن) بتشكيلاتها الموسيقية مع مظاهر إيقاعية أخرى كالتجانس اللفظي في إبراز المعنى وتزيينه، ومن ذلك التجانس بين كلمتي (رامه) و(مرام)، اللتين تردان إظهار محاولات العدو في إعمال الحيلة للإيقاع بالثغور، ومن هنا فألفاظ البحتري كما وصفها ابن الأثير كأنها نساء عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي[35].

ولا يغفل الشاعر أثر الصورة الشعرية في تكوين المعنى، ومنه الانزياح المجازي في تركيب (الثغر المخوف انثلامه) الذي يبرز صورة الفم الذي يخشى أن ينثلم كمشبه به غائب في مواجهة المشبه، وهو الثغور الحدودية التي يخشى هدمها وهزيمة من فيها.

ويمعن الشاعر في خطابه الديني المدحي عندما يربط ممارسة الشعائر الدينية بشخص الخليفة، ويختار عمود العبادات عند المسلمين، ليجعل الاعتقاد بشرعية إمامة الخليفة الممدوح وخيريتها عند ا شرطاً لاتمامها، ولا يكتفي البحتري بجعل الاعتقاد بخيرية إمامة الممدوح تتم بالصلاة بل ينحاز إلى الخطاب الديني بشكل لافت، ويمنح الممدوح لقباً دينياً (أمين ا)، ويجعل الإخلاص في ميل القلوب نحوه ومحبته صفة مستقرة في ذات الشاعر لسان الجماعة، ويتحول ذلك الميل إلى درجة عالية من الحب وهو الهيام، وينازع هذا الهيام نفس الشاعر فيربطها في شخص الخليفة المقدس.

ويشار إلى أن العباسيين بعد نجاح ثورتهم، بشّروا بتطبيق النظام الإسلامي، والالتزام به، وتحقيق العدالة والمساواة بين الرعية دون تمييز بين العرب وغيرهم، قال أبو العباس حينما بويع بالخلافة على المنبر خطيباً: الحمد ا الذي اصطفى

الإسلام لنفسه تكرمه، وشرفه وعظمه، واختاره لنا، وأيده بنا، وجعلنا أهله وكهفه وحصنه والقوام به، والذّابين عنه، والناصرين له وجعلنا أحق بها وأهلها وخصنا برحم رسول ا صلى ا عليه وسلم وقرابته ووضعنا من الإسلام وأهله بالموضع الرفيع... وبنا هدى ا الناس بعد ضلالتهم، وبصرهم بعد جهالتهم...وأظهر بنا الحق وأدحض بنا الباطل[36].

أراد البحتري إخفاء المعنى في عباءة الخطاب الديني فتوجه إلى الصلاة، وربط إتمامها بالاعتقاد بشرعية إمامة الممدوح ونعته بـ(أمين ا)، مخفياً انحيازه إلى ثقافة المسلمين من إتباع الحضارة الفارسية في ميلهم نحو الاعتقاد بأن الخليفة ظل ا في الأرض، والانقياد له وتقديسه ركن من أركان ذلك الاعتقاد، ومخفياً تأففه من سيطرة العناصر التركية على السلطة المقدسة للخليفة الممدوح، وبهذه الرؤية استطاع البحتري أن يستخدم الكلمة، لتحمل أبعاداً جديدة بعد أن حررها من قاموسها اللغوي العام (فالشاعر يحصد الكلمة من مخزن اللغة لا ليستهلكها وإنما ليطلقها بذرة لزرع جديد ينبت في خيال القارئ)[37].

يتوجه البحتري بخطابه إلى الممدوح مستخدماً شبه الجملة ليبدأ بها بيت (26) لكنه لا يفتأ يؤكد المضامين التي نثرها في المقطع الثالث في البيتين الأخيرين من المقطع حول سعي الخليفة الممدوح إلى حماية الإسلام والمسلمين. ويستخدم لذلك أسلوباً جديداً وهو القسم، فيحلف بربه الذي يتوجه إليه في صلاته وصيامه وأعماله التعبدية الأخرى بإخلاص أن الخليفة الممدوح قد أحاط الدين الإسلامي بأفضل طريقة وأنه قام بأمر ا خير قيام، ولقد كان الشعراء العباسيون يمدحون ممد وحيهم بما جانس حسن العقيدة والعدل والتّقى والزهد ومكارم الأخلاق[38].

ويستغل الشاعر جماليات اللغة في بناء نصه وتحميله بمضامينه المبتغاة، فيميل إلى متابعة أداة التقديم والتأخير وسيلة تؤكد سطوع الجانب الإيجابي لشخصية الخليفة، واقتداره وخيريته المستمدة من ا ، ومن ذلك تقديم شبه الجملة (عند ا) على خبر إن في بيت (25) في جملة (إنك عند ا خير إمام) وتقديم (إليك أمين ا) على الجملة الفعلية في بيت (26). وهناك أمثلة أخرى في النص لا مجال لذكرها، ويستغل الشاعر إيقاع الألفاظ المتجانسة في إبراز انسجام الشاعر مع الممدوح ومن ذلك (نصلي، والصلاة) وكذلك (حطت، وحياطة) وتزداد أهميتها الإيقاعية عندما نعرف أن هذه المفردات تتوجه في خطابها للممدوح، ويختم الشاعر نصه بتقابلية لفظية تتأتّى من جملتين فعليتين وهما (حطت دين ا خير حياطة)و (قمت بأمر ا خير قيام) وكلاهما يؤكد الفعل النهائي المبتغى من القصيدة، وهو أن يمارس الممدوح مضمون هاتين المتقابلتين، بأن يجعل محبوبة الشاعر (الخلافة) والبيئة المحيطة بها (الزو) وما حوله منقادة له، وأن يحتاط لدين ا ممن جعلوا المحبوبة مهزوزة، تحال المحرم وتحرم المحال، ويصلح خلل البيئة التي انزاحت نحو الاهتمام بالمظهر فتحيرّ فتيانها، واعتدى قويها من الجيش التركي على الرعية الضعاف، ونزل قادتها من العرب من عليائهم مضرجين بالدم، وتسامح الخليفة في ذلك فأصبح مثار العجب، وأضحت (الزو/ السفينة) تنقاد لمن قادها من أولئك المجهولين، ومفتاح الحيطة للدين كما يراها البحتري القيام بأمر ا خير قيام، وهكذا كانت القصيدة فضاء مزدحماً بالمفردات، والتراكيب الشعرية، والإيقاعات، والإشارات، على أن الشعراء (يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحراً بيانياً يسرقون به ما تبقى منا، أخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة، فإن كل ما يقدح في النفوس ومخيلتها وما يتصور لها يصبح شعراً ممتداً للتجربة ذاتها غير خارج عنها، وليس بطارئ عليها، وإنما هو من صلبها...وهذا هو الأثر..وهذه هي القصيدة)[39].

ولقد جنح الشاعر في المقطع الأخير إلى الخطاب الديني في المدح بشكل لافت، يكاد يلغي الموروث الفني الذي يرسم شخصية الممدوح ضمن ثوابت الشجاعة، والكرم، والمروءة، والنجدة، وعند استخدامه لصفات كالشجاعة والكرم وغيرها جعلها من المحاسن التي جمعها ا في شخص الممدوح، وفي ذلك انسجام مع المقدمة والمقطع الوسيط وتأفف الشاعر من الخلل الذي لحق الخلافة وأدواتها وبيئاتها، وانسجام مع ثقافة الخلافة والخليفة التي تستمد سلطتها من الدين الإسلامي، وقدرة تلك السلطة على استنهاض همة الخليفة ليصلح الخلل، ويطور حلم الشاعر في امتلاك مقدرات الأمة الإسلامية وإلغاء سطوة الجيش التركي.

الخاتمـة

بعد تحليل القصيدة ومناقشتها يمكن استخلاص النتائج الآتية:

البحتري شاعر مقتدر ملك مفاتيح اللغة، واستفاد من تشكيلاتها وأساليبها في بناء نصه، وجعل اللغة وعاء يخفي في بواطن انزياحاته مضامينه السياسية، ومعانيه الاجتماعية. فقد عمر نصه بشكل يؤكد المعمار الفني لقصيدة المدح

العباسية، فبدأ بمقدمة غزلية رسم فيها معاناته التي يكابدها من أجل امتلاك الروح الأنثوية المتمثلة في المرأة المحبوبة، ثم انحاز إلى نقل صور تعبيرية لبيئة الممدوح، والتقط أربع صور تمثل زوايا نظر متعددة: وهي صورة تمثل جانب اللذة، وأخرى تمثل ازدحام الفضاء بالبزاة القتلة، وثالثة تنقل انحدار طير الدراج مضرجاً بدمه، ورابعة تصور طغيان نهر القاطول وعبثية سماحته، أما المقطع الأخير فقد أبرز صفات الخليفة، تلك الصفات الممنوحة من ا ، تجعله محرك العطاء، وواهب الأمن، ومطبق شرع ا في الأرض، وحامي حوزة الدين، ويوازي هذا المضمون معان داخلية، تختفي وراء أساليب اللغة منها أن المحبوبة الأنثى هي الخلافة، وان البيئة التي تحيط بالخلافة اعتورها الانفلات والانقلاب لصالح عناصر متسلطة تقتل الضعيف، وتغتال العناصر الداعمة لهيبة الخلافة. أما مدح الخليفة ففيه رسم لشخص الخليفة المثال، القائد القادر على إزاحة الضعف واعادة الهيبة للخلافة، وإصلاح جسور المحبة مع الأمة.

قال البحتري يمدح المتوكل:

ألا هل أتاها

المرأة الأنثى/ والخلافة المحبوبتان

أ
1- ألاَ هل أَتَاها بِالْمغيبِ سلاَمي؟ وهـل خَبَـرتْ وجـدي بهـا وغَرامـي؟
2- وهلْ علمتْ أَني ضنيتُ, وأَنها شـفَائي مـن داء الضـنى وسـقَامي

ب
3- ومهزوزة هز الْقَضيبِ إِذَا مشَتْ تثنـتْ علـى دل وحسـنِ قَـوامِ
4- أَحاتْ دمي من غَيرِ جرمٍ, وحرمتْ بِـلا سـببٍ يـوم اللقـاء كلامـي

جـ
5- فداؤُك ما أَبقَيت مني فَإِنه حشاشـةُ جسـمٍ مـن نُحـول عظـامِ
6- ِصلي مغْرماً قَد واتَر الشوقُ دمعه سـجاماً علـى الخـدين بعـد سـجامِ
7- َفلَيس الْذي حللْته بِمحالٍ ولـيس الـذي حرمتـه بِحـرامِ
8- وِّإني لأباء على كل لائمٍ عليـك, وعصـاء لكـل مـلاّمِ
9- وكنتُ إذا حدثتُ نفسي بسلوة خلعـتُ عـذَاري أو فضضـتُ لجـامي

د
10- وأسبلْتُ أثوابي لكلّ عظيمة, وشـمرتُ مـن أُخـرى لكـل عـرامِ

بيئة الخلافة

أ
11- هل العيشُ إلا ماء كَرمٍ مصفق يرقرِقُه في الكأس ماء غمامِ
12- وعود بنانٍ حين ساعد شَدوه على نَغَمِ الألحان ناي زنامِ؟

ب
13- أبى يومناً بالزو إلا تحسناً لنا بسماعٍ طيبٍ ومدامِ
14- غنينا على قَصرٍ يسير بفتية قُعود على أرجائه وقيامِ

جـ
15- تظل البزاةُ البيض تخطفُ حولنا جآجئَ طيرٍ في السماء سوامِ
16- تحدر بالدراج من كل شاهق مخَضبةً أظفارهن دوامِ

د
17- فلم أر كالقاطول يحملُ ماؤه تدفقَ بحرٍ بالسماحة طَامِ
18- ولا جبلاً كالزو يوقفُ تارةً وينقاد إما قُدتَه بزِمامِ

الممدوح الأمل

هـ	19-	لقد جمع ا المحاسن كلها	لأبيض من آل النبي همامِ
	20-	يطيفُ بطلق الوجه لا متجهمٍ	علينا, ولا نَزرِ العطاء جهامِ
ب	21-	يحببه عند الرعية أنه	يدافع عن أطرافها ويحامي
	22-	وأن له عطفاً عليها ورِقّةً	وفضلَ أياد بالعطاء جسامِ
جـ	23-	لقد لجأ الإسلام من سيف جعفرٍ	إلى صارمٍ في النائبات حسامِ
	24-	يسد به الثغر المخوف انثلامه	وإن رامه الأعداء كل مرامِ
د	25-	نُصلي, وإتمام الصلاة اعتقادنا	بأنك عند ا خير إمامِ
	26-	إليك, أمين ا , مالت قلوبنا	بإخلاص نُزاعٍ إليك هيامِ
	27-	حلفتُ بمن أدعوه رباً, ومن له	صلاتي ونُسكي خالصاً وصيامي
	28-	لقد حطْتَ دين ا خير حياطة	وقُمتَ بأمر ا خير قيامِ(i)

الهوامـش

(1) البحتري، الديوان، ط1، ج1، ص12-14.
(2) مكاوي، قصيدة وصورة، ص22.
(3) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص268.
(4) الرباعي، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ط1، ص1.
(5) الجعافرة، قراءات في الشعر العباسي، ص82.
(6) ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص20.
(7) البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1، ص39.
(8) الأصفهاني، الأغاني، ط2، ج55/21.
(9) إبراهيم، مشكلة الفن، ص50.
(10) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، ص31.
(11) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص82.
(12) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، ص23.
(13) السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص28+300+407.
(14) محمد، أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية، ط1، ص254.
(15) الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط1، ج2، ص229.
(16) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، 130/1.
(17) القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ط5، 130/1.
(18) الباقلاني، إعجاز القرآن، ط3، انظر الصفحات، 38.60.92.110.121.245.
(19) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 195، وانظر: ضيف، العصر العباسي الثاني، ط10، ص285.
(20) ربابعة، الصورة الفنية في شعر البحتري، ص392، 35.
(21) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2، ص283.
(22) ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص199.
(23) الأصفهاني، الأغاني، 44/21.
(24) حرب، نقد النص، ص22.
(25) ربابعة، ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، ص58.
(26) ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير، ص136.
(27) الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم، ط2، ص7.
(28) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص268.
(29) ابن منظور، (630هـ-1252م)، لسان العرب، مادة قطل.
(30) نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص18.
(31) ضيف، العصر العباسي الأول، ص288.
(32) الطبري، تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك، 425/7.
(33) (الطبري، تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك، ص284.
(34) الجابري، العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته، ص361.
(35) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص552.
(36) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، 425/7-426، ج7، ص25، ج4، 426.
(37) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص269.
(38) محمد، أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية، ص252.
(39) الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص289.

المصادر والمراجع

أبو القاسم الحسن بن بشر (371هـ-991م)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، 1960، دار المعارف، مصر.

إبراهيم، زكريا، 1977، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة.

ابن الأثير، ضياء الدين نصر ا بن أبي الكرم محمد بن محمد عبد الكريم الجزري (637هـ-1257م)، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وآخرين، 1962، دار نهضة مصر، القاهرة، ج1.

ابن منظور (630هـ-1252م)، لسان العرب، مادة قطل.

الأتابكي، جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن تغري بردي (874هـ-1496م)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، قدم له محمد حسين شمس الدين، 1992، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (356هـ-976م)، الأغاني، شرح سمير جابر، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (403هـ-1023م)، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، 1954، ط3، دار المعارف، مصر.

البحتري، الديوان، دار الكتب العلمية، 1987، ط1، بيروت.

البستاني، صبحي، 1986، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (291هـ-911م)، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، 1997، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

الجابري، محمد علي، 1990، العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته، المركز الثقافي العربي، دار النشر المغربية الدار البيضاء.

الجبار، مدحت، 1992، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ط2، دار المعارف، مصر.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد النحوي (471هـ-1093م)، أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، 1983، دار المسيرة، بيروت.

الجعافرة، ماجد، 2002، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد.

حرب، علي، 1993، نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ربابعة، حسن محمد، 2000، الصورة الفنية في شعر البحتري، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن.

ربابعة، موسى، 2000، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، اربد.

الرباعي، عبد القادر، 1999، جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، وانظر: ضيف، شوقي، 1996، ط10، العصر العباسي الثاني، دار المعارف مصر.

الطبري، أبو جعفر، محمد بن جرير (310هـ-932م)، تاريخ الطبري تاريخ الأمم والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، 1965، دار سويدان، بيروت، لبنان.

الغذامي، عبد ا ، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية.

القرطاجني، أبو الحسن حازم (684هـ-1285م)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، 1981، ط2، دار المغرب الإسلامي، بيروت.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (463هـ-1083م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، 1981، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان.

كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي وآخرين، 1986، الدار البيضاء، دار توبقال.

محمد، أحمد علي، 1993، أثر النزعة العقلية في القصيدة العربية، ط1، دار النشر قطري بن الفجاءة، قطر.

مكاوي، عبد الغفار، 1987، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت.

نافع، عبد الفتاح، 1985، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء.

The Power of Language and the Formation of Meaning in Al-Bohtari's Praise of Al-Mutawakkil: Al-Bohtari's *Meemeyah*

Hasan F. Bkour*

ABSTRACT

This study examines Al Bohtari's praise of Abbasid Caliph, Al-Mutawakkil. The poem's first stanza, entitled "The Woman and the Caliphate as the Two Beloveds), consists of ten verses in which, the poet traditionally stereotypes the woman as an unobtainable, for whose sake the poet goes through hazardously experiences. The second stanza, entitled "The Environment of Caliphate", has eight verses which portray the environment of Caliphate as its construction, birds and rivers. The third stanze, entitled "The Hope of the Praised," consists of ten verses in which the poet religiously represents the Caliph as a victorious leader and protector of Islam, Whose face is colour with a Heavently grace.

Most importantly, the poem conceals a political and social context- an aim that this paper textually attempts to investigate. The poet, in celebrating the female, glorifies the Abbasid Caliphate; and, in equally describing the surrounding environment of Zaww Castle, he highlights the decline of the Caliphate- a decline which marginalizes things Arabian and results in apparent injustices. All in all, the Caliph is a paragon of the ideal leader, ending the political turmoil and restoring the Caliphate.

Keywords: The Power of Language, Formation of Meaning, Al-Bohtari's, Al-Mutawakkil.

*Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Al-Hussein bin Talal University, Maa'n, Jordan.
Received on 3/7/2008 and Accepted for Publication on 31/12/2008.